Cinemáticas errantes da Boca do Lixo

Wandering cinematics of Boca do Lixo

Cinemáticas errantes de Boca do Lixo

Marcos Bonisson
Universidade Federal Fluminense, Brasil

RESUMO

A proposta deste texto é refletir, através de uma narrativa geopoética, sobre as trajetórias e a poética cinemática do artista Rogério Sganzerla na Boca do Lixo e no mundo. A Boca do Lixo, situada no bairro Santa Efigênia, no centro de São Paulo, hoje também conhecida como Cracolândia, foi um ativo polo de intensa produção cinematográfica independente nas décadas de 1960 e 1970. Sganzerla foi um atuante crítico de cinema desse período, escreveu artigos marcantes para importantes publicações e filmou nesse topônimo de São Paulo várias cenas de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), um dos filmes mais emblemáticos da história do cinema brasileiro. A partir de uma grande amizade e de uma colaboração criativa nos últimos 15 anos de vida com o cineasta (1946-2004), este texto fez parte de minha pesquisa de doutorado no PPGCA-UFF, cujo título é *Rogério Sganzerla: poéticas cinemáticas de invenção.*

Palavras-chave: Rogério Sganzerla, poéticas cinemáticas, Boca do Lixo, errâncias

Trabalho submetido: 4/7/2024
Aprovado: 2/9/2024

ABSTRACT

The aim of this text is a reflection based on a geopoetic narrative about the wanderings and the cinematic poetic of artist Rogério Sganzerla in Boca do Lixo and around the world. Boca do Lixo was located in the Santa Efigênia neighborhood in the center of São Paulo, today also known as Cracolândia, was an active hub of intense independent film production in the sixties and seventies. Sganzerla was an active film critic of that period, writing remarkable articles for important publications and he filmed several scenes in this São Paulo toponym of *The Red Light Bandit* (1968), one of the most important films in the history of Brazilian cinema. Based on a great friendship and a creative collaboration over the last fifteen years of life with the filmmaker (1946-2004), this text was part of my PhD research at PPGCA-UFF, entitled *Rogério Sganzerla: cinematic poetics of invention.*

Keywords: Rogério Sganzerla, cinematic poetics, Boca do Lixo, wanderings

RESUMEN

El propósito de este texto es una reflexión a partir de una narrativa geopoética sobre las trayectorias y la producción cinemática del artista Rogério Sganzerla en Boca do Lixo y en todo el mundo. Boca do Lixo, ubicada en el barrio de Santa Efigênia en el centro de São Paulo, hoy también conocido como Cracolândia, fue un centro activo de intensa producción cinematográfica independiente en los años sesenta y setenta. Sganzerla fue un activo crítico de cine de ese período, escribió notables artículos para importantes publicaciones y filmó en este topónimo paulista varias escenas de *El Bandido de la Luz Roja* (1968), una de las películas más emblemáticas de la historia del cine brasileño, Basado en una gran amistad y colaboración creativa durante los últimos quince años de vida con el cineasta (1946-2004). Este texto forma parte de mi investigación de doctorado en el PPGCA-UFF, titulada *Rogério Sganzerla: poética cinemática de la invención*.

Palabras clave: Rogério Sganzerla, poéticas cinemáticas, Boca do Lixo, andanzas

Marcos Bonisson nasceu na cidade do Rio de Janeiro. É artista, professor de artes visuais da EAV-Parque Lage e doutor em Estudos Contemporâneos das Artes pelo PPGCA-UFF (2020-2024).
https://orcid.org/0000-0001-9312-3429 | marcosbonisson@gmail.com

Introdução

Tenho transitado errático por dentro e por fora mais que eu possa mensurar. Com frequência, isso implode como um quasar que pulsa e loa em sensações de alta frequência que até reverberam no vácuo de um corpo errante. Depois de andar a esmo por tantas cidades e campos, começo pelo descomeço, meu filme agora é outro, sem câmera ou projeção, filme de imersão amniótica com risco de sufocamento. Aqui nesse topônimo da Boca do Lixo, revisito situações significantes, mas desejo apenas desígnios providenciais que me deixem em êxtase e que eu possa partilhar com algum ledor atento à sua própria desatenção por textos contaminados. Sigo em digressões e achados urbanos como a intensidade de um vivente das ruas em uma esquina da Boca do Lixo que berrava repetidamente: "O dinheiro não compra as leis da surpresa". Até onde lembro, fui o único sujeito que testemunhou aquela cena "manicômica" de aguda lucidez, em uma tarde no centro vazio da cidade de São Paulo sob um céu cinza plúmbeo. Minha perambulação segue em ziguezague pela Rua Vitória e recomeço pelo lado externo do meio-fio especulando que as contingências letais, não importam quais, são ações da vida assassina contratadas por agentes da morte que nós nunca saberemos quem são. Registro esse monólogo interno. Isso poderia ser uma fala de algum detetive de araque, divagando pela Boca do Lixo sobre um submundo de um falso *film noir*. Antes de tropeçar mais um passo nessa região marginal, giro minha visão em direção ao outro lado da Avenida Duque de Caxias e observo o sublime dos corpos claudicantes, corpos desorganizados, corpos subdesenvolvidos com fome de tudo, organismos escangalhados, que nem eu, que transitam em direções divergentes com desejos dissidentes. Rogério Sganzerla mencionou o corpo subdesenvolvido quase como um estado de ascese em seu bombástico manifesto escrito aos 22 anos sobre o filme *O Bandido da Luz Vermelha*:

> Meu filme é um *far-west* sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma [...]. Porque o que eu queira mesmo era fazer um filme mágico e cafajeste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez

– acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido [...]. Orson Welles me ensinou a não separar a política do crime. Jean-Luc Godard me ensinou a filmar tudo pela metade do preço. Em Glauber Rocha conheci o cinema de guerrilha feito à base de planos gerais. Fuller foi quem me mostrou como desmontar o cinema tradicional através da montagem. [...]. Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens. (Sganzerla, 2005, p. 39-40)

Fig. 1 - Pôster do filme
O *Bandido da Luz Vermelha* (1968).

O corpo subdesenvolvido resiste. Sganzerla era um cineasta do corpo e da incorporeidade. Já tinha escrito sobre *Os Cineastas do Corpo (*1965) em artigo publicado no suplemento Literário do Estado de São Paulo, três anos antes de dirigir *O Bandido da Luz Vermelha*.

> Os cineastas do corpo têm como única revelação o corpo. O corpo é um elemento em conflito. Estamos diante de um cinema sensorial, de um cinema físico. É sintomático que um dos temas mais frequentes nestes realizadores seja justamente o amor pelo cinema [...]. Faço questão de frisar que os cineastas do corpo fazem um cinema provisório, irregular, moderno, afinal. (Sganzerla, 2001, p. 86-87)

Conheço-desconheço São Paulo, morei por um tempo nessa cidade e a visito quando posso. No entanto, sinto-me sempre perdido nessa geografia citadina, mesmo quando sei exatamente onde estou. “Perder-se também é caminho” (Lispector, 1948, p. 148), uma perdição que me norteia em grandes cidades. Gosto de metrópoles. Perambulo embaixo das marquises mirando a colmeia de vidas e sobrevidas indecifráveis. Pelas bordas, sempre em direção ao centro da periferia, em um transitar espiral sobre topologia sísmica mental que aguça todos os meus sentidos em decodificação e me fazem olhar meus pés sobre a calçada pegajosa, em uma dada esquina fétida dessa zona abjeta da cidade. O arquiteto e pensador italiano Francesco Careri nomeou essa ação de “transurbância” junto ao seu grupo de amigos *Stalkers* que divagavam e erravam por espaços citadinos: “A leitura da cidade atual, do ponto de vista da errância, baseia-se nas transurbâncias do grupo *Stalker* em algumas cidades europeias, a partir de 1995” (Careri, 2013, p. 30). Poéticas cinemáticas e pornochanchadas horripilantes foram realizadas na Boca do Lixo durante duas décadas (1960-1980). Sganzerla filmou muitas “cenas de cinema” nessas ruas do centro de São Paulo. Cenas fílmicas libertárias durante uma ditadura militar inclemente. Quase como se o submundo da cidade mais rica do Brasil o tornasse invisível ao totalitarismo, enquanto o olho mágico do ciclope errante Sganzerla ampliava a fala diegética dessa Boca para o mundo:

> Geograficamente, a Boca do Lixo se situa no bairro de Santa Efigênia e foi assim batizado pela crônica policial devido ao tradicional bate-bolsa ao longo de umas vinte quadras, entre as avenidas Rio Branco e Duque de Caxias. As prostitutas devem ter chegado primeiro, mas os distribuidores de filmes estrangeiros aí se estabeleceram desde o começo do século por causa da proximidade com a ex-rodoviária e entroncamento ferroviário, Estação da Luz/Sorocabana, espalhando latas de filmes e doenças venéreas pelo interior do Estado e outras capitais. (Ferreira, 2016, p. 29)

Sem nostalgia, sabemos que os anos dourados da Boca do Lixo se mesclaram aos anos de chumbo da ditadura militar, censuras, exílios e muitas derivas de cineastas sem rumo, não por estarem perdidos nessa parte da cidade, mas uma deriva de ideias e anseios produzida em divagações de dramas, sexo e desesperos por aquela estranha cartografia da Santa Efigênia que hoje, grotescamente, chama-se de "cracolândia", uma ferida gangrenada aberta no asfalto que nunca se fecha. Uma séria questão social negligenciada que tem ganância capital de pífios fins, justificada por meios medonhos através de seus agentes públicos e privados de podres poderes. Sinal de uma gentrificação galopante e tóxica. Porém, isso é atualmente. A partir dos anos de 1960, a Boca do Lixo foi uma Babilônia cinemática gerando quase tudo: produtoras, cineastas, técnicos, cinema pornochanchada, filmes de kung-fu, cinema marginal, dramalhões, filmes udigrudi, faroeste caboclo, filmes policiais e de sexo explícito. Grandes sucessos de bilheteria e muitos fracassos. Cola-se a isso uma transumância inenarrável de seres oriundos de todos os cantos, situação sintoma proporcionada pela antiga rodoviária localizada no centro da cidade de São Paulo. Tudo junto e misturado em uma grande bagunça urbana, seguida de um brado fílmico: Corta! A tarde cai sobre a Rua do Triunfo e sugere uma cerveja no botequim pé sujo da esquina. Não existem mais os bares *cults* da Boca: Pepe's, Barba Azul, Arpege ou o famoso Restaurante Soberano na Rua do Triunfo, onde a "fauna" da Boca do Lixo se encontrava durante as suas duas décadas áureas: cineastas, técnicos, prostitutas, meliantes, produtores, gigolôs, moradores etc. Sentado em uma

mesa de calçada, vasculho minha mochila à procura do meu binóculo de visão noturna comprado algumas horas antes em um camelô, por ali mesmo. Enquanto escrutino em modo binocular os becos escuros e as janelas dos moradores, penso na poética cinemática de Rogério Sganzerla sugerida pelo tradutor e ensaísta Steve Berg que me lembra a noção do termo *verbivocovisual* inventada por James Joyce e revisitada pelos irmãos de Campos em teoria e poética concreta:

> A- LOGOPEIA (a dança do intelecto entre as palavras). B- MELOPEIA (a ênfase no som). C- PHANOPEIA (a poesia de imagens visuais). Estratégia-mor "sganzerliana" de SELEÇÃO e COMBINAÇÃO de imagens, quando a fotografia e o material de arquivo cinematográfico SE VOLTAM SOBRE SI MESMOS obsessivamente, em eterno retorno, círculos concêntricos de informação e possibilidade. (Berg, 2010)

Sganzerla não inventou a Boca do Lixo, ela já existia banguela um segundo antes de o sol nascer. Ele apenas a esgarçou à dimensão cósmica com a verve flamejante de seus artigos e de seu extraordinário filme *O Bandido da Luz Vermelha*. Um *filme-soma*, como ele mesmo manifestou. Imagino o Cine Windsor na Avenida Ipiranga e todos os filmes que foram projetados em sua grande tela nas décadas de 1960 e 1970. O Cine Windsor foi fechado em 2012, como a maioria dos grandes cinemas do centro de São Paulo. É sempre complicado traçar genealogias com acuidade na cultura de um país que adora o termo "pioneiros" como explicação trôpega e deixa as pesquisas sérias de longa duração passarem incólumes. No entanto, reza a lenda cinéfila que os cineastas Ozualdo Candeias e José Mojica Marins foram os precursores nos anos de 1960 do que ficou conhecido como "cinema marginal", filmes idealizados naquela zona da cidade com muito pouco recurso. Diz-se que o filme *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, marcou definitivamente o começo de um ciclo de filmes bons, maus, péssimos e alguns inomináveis. O fato é que, a partir de 1968, houve uma explosão de produções cinematográficas de todos os gêneros e de caráter independente vomitadas pela Boca do Lixo. Nessa geografia foram realizados, em

profusão, filmes boçais e geniais sob o signo da transurbância, mesmo que não tenham necessariamente sido filmados no quadrilátero alucinado do bairro Santa Efigênia no centro de São Paulo. Essa independência de produção significava até terem sido realizados em outra localidade. O que contava era uma sincronia experimental que os conectava em contexto temporal de ideias. Dois exemplos cruciais dessa dinâmica é *Bang Bang*, de Andrea Tonacci, um romano radicado em São Paulo, e A *Sagrada Família*, do mineiro Sylvio Lanna, ambos filmes rodados em Minas Gerais. Essa independência fílmica não era uma onda nova, era um tsunami pós-cinema novo.

Fig. 2 - *Print screen* do filme *Boca Marginal* / minidocumentário (Cinema da Boca do Lixo / 2008). Direção: Bruno Queiroz. PUC-SP.

Rogério Sganzerla andarilhou pelo mundo, e parte dessa errância coincidiu com o auge da contracultura: Guerra do Vietnam, Woodstock, Bader Meinhoff, arte conceitual, Brigada Vermelha, ditadura militar brasileira, luta armada e cinema experimental, entre tantos. Depois de sair de Joaçaba, sua cidade natal, em Santa Catarina, onde escreveu e publicou o seu primeiro livrinho de contos aos 8 anos (*Novos Contos*), aos 11 anos redigia o seu primeiro roteiro para um longa-metragem e, aos 17, já estudando em São Paulo, começou a escrever artigos notáveis sobre cinema para o badalado Suplemento Literário do Estadão, a convite de Décio de Almeida Prado, em 1963. Seus artigos críticos de cinema eram fulminantes e chamaram a atenção imediata do universo cinematográfico brasileiro e foram muito além em sua escrita de invenção.

> Fez cinema com a máquina de escrever, não diferenciando o "escrever sobre cinema do escrever cinema" [...]. Nesse período conheceu Andreas Tonacci e realizou seu primeiro filme de ficção, curiosamente chamado Documentário, que conquistou o disputado prêmio JB Mesbla. Entregue pela atriz Helena Ignez, sua futura esposa e parceira, o prêmio lhe rendeu uma viagem para Cannes [...]. Na viagem de volta, escreveu no navio o roteiro de *O Bandido da Luz Vermelha*. O resto é mar. (Pizzini, 2010)

Fig. 3 - Rogério Sganzerla aos 21 anos cobrindo o Festival de Cannes de 1967 na condição de jornalista independente. Foto: acervo Rogério Sganzerla.

O resto é mar, mas é também terra e ar. Rogério e a sua companheira, a atriz e diretora Helena Ignez, andarilharam pelo mundo aproveitando para escapar ao brutal cerco que se apertava da ditadura militar brasileira. A barra estava pesada e, de algum modo, estavam sendo vigiados. Viajar pode ser muito bom, mas ser exilado ou se autoexilar é uma outra questão; no caso desse casal de artistas, talvez o melhor fosse se mandar para Andrômeda, a galáxia mais próxima da Via Láctea. Aliás, antes de saírem do Brasil, uma cena visceral do filme *Sem Essa Aranha* (1970) premonizou a situação. Enquanto Luiz Gonzaga, "O Rei do Baião", tocava em sua sanfona

a canção *Boca de Forno*, o ator Jorge Loredo, à la Zé Bonitinho, profetiza: “Está tudo errado. Há seis mil anos que está tudo errado”, e Helena Ignez, em performance colérica, berra junto no terreiro: “Planetazinho vagabundo. O sistema solar é um lixo. Sub planeta”. Erraram por Londres, Paris, Goa, Bahia, Nova York, no continente africano em Nigéria, Benin, Niger, Senegal, Argélia, Tunísia, filmaram um material extraordinário em Marrocos e no deserto do Saara. Errar no deserto é da ordem do sublime. Uma geopoética sensorial, ação radical de caráter ancestral. Ação ritual que invoca revelações sem deixar rastros nas areias do pretérito imperfeito. Aceitação da impermanência de coisas e seres frente ao inexorável tempo. Ato poético manifesto como os elementos selecionados e combinados de uma colagem sem fim no eterno agora.

> Elevar o pensamento à altura de uma cólera (a cólera suscitada por toda essa violência do mundo à qual nos recusamos a estar condenados). Elevar sua cólera à altura de um trabalho [...]. Protestar. Separar, rescindir as que pareciam evidentes. Mas, também, aproximar sobre um plano coisas que, em outro plano, parecem se opor. É, portanto, um ato de montagem. (Didi-Huberman, 2018, p. 86)

Com efeito, as ideias sobre andar como prática estética são antigas como o *flaneur* Baudelaire pelas ruas de Paris, antes e depois das reformas do Barão de Haussmann, entre 1853 e 1870, sob o Império de Napoleão III, indivíduos que transformaram a medieval Paris, com seus becos e vielas, em uma cidade esgarçada por grandes bulevares e avenidas. Haussmann foi chamado de o “artista demolidor” e ao mesmo tempo foi remodelador desse logradouro conhecido também como a “cidade-luz”. Com tantos artistas e pensadores de todas as ordens na segunda metade do século XIX e começo do século XX, seria impossível que transmutações urbanas radicais não tivessem um impacto sensível nessa população e espelhasse ideias para todo mundo. De Walter Benjamin em seu livro *Rua de mão única - Infância berlinense: 1900*, onde o filósofo flanava em deambulações e pensamentos citadinos pelas ruas de Berlim, a João do Rio (Paulo Barreto) e toda a sua errância pela cartografia periférica da cidade do Rio de Janeiro no começo do século XX e todas as situações que podem se manifestar.

Fig. 4 - Fragmentos do filme O *Bandido da Luz Vermelha* (1968).

Caminhar, perambular, andarilhar e a sua produção de endorfina em neurotransmissores que ativam o prazer e a motivação, através de uma atividade essencial ao corpo por diferentes razões. Essa prática física foi um elemento que ampliou saberes ancestrais, desde que os primeiros hominídeos se levantaram e passaram a andar em modo bípede, inicialmente vendo desfocado, mas paulatinamente adicionando o sentido preciso da visão ao olfato para sobreviver nas grandes savanas africanas. Correr para caçar e correr para não ser caçado passou a ser a grande vantagem, mas outras dinâmicas relacionais com a paisagem também passaram a existir e territórios atravessados começaram a ser expandidos:

> Modificando os significados do espaço atravessado, o percurso foi a primeira ação estética que penetrou os territórios do caos, construindo aí uma nova ordem sobre a qual se tem desenvolvido a arquitetura dos objetos situados. (Careri, 2013, p. 27)

Essa arquitetura dos objetos situados foi fundamental para uma nova dinâmica dos corpos. Ainda hoje, o ato de caminhar é um ritual sagrado para muito povos originários do Brasil e do mundo e, pode significar experiência e conhecimento sensível. Andanças-errâncias fazem parte da história e da pré-história. No final do século XIX, temos o jovem poeta Arthur Rimbaud (França, 1854; França, 1891) e seu companheiro, o poeta Verlaine (França, 1844; França, 1896), andarilhando por grande parte da Europa como errabundos. Anos depois, Rimbaud, aos 25 anos, chegaria à África para sua derradeira existência:

> Rejeitando a poesia como passatempo da adolescência, Rimbaud chegou ao porto de Áden, em 1880, movido por um angustiante impulso de autodescobrimento e pelo espírito de aventura. Passou os 11 seguintes tentando apagar o seu passado boêmio, perambulando entre a Etiópia e o Egito, comprando e vendendo café, peles, armas e talvez até mesmo, segundo algumas fontes, escravos. (Nichols, 2007, orelha do livro)

Em 1891, antes de deixar a Etiópia para ter a sua perna direita amputada na altura do joelho por um câncer nefasto e no mesmo ano falecer, aos 37 anos, em Marselha, Rimbaud foi um andarilho pelos desertos mais escaldantes da África. À frente de suas caravanas de comércio e contrabando, um homem alto de olhos azuis brilhantes e pernas longas guiava seus camelos e mercadorias com a destreza de um tuaregue nômade nascido com esse dom. Talvez essa errância tenha sido o seu último poema indesejado escrito nas areias de um deserto africano. Diferentemente de seu célebre poema *O Barco Bêbado (Le Bateau Ivre)*, escrito aos 17 anos.

Nem sempre a arte se funde à vida como um destino inexorável fabulado por demiurgos sarcásticos em algum parnaso hipotético. Na maioria das vezes, ela é operada como um conceito-pulsão por artistas radicais à deriva que têm em seu perder-se um caminho inequívoco, sem ponto de chegada. Vivem sem abscissas em mundos pressionados por realidades impostas. Desse modo, suas poéticas improváveis são como atos de guerrilha em permanentes processos de linguagem. O pensamento inventa e voa, mas o corpo nem sempre resiste a tantas contingências. A vida em si pode ser brutal. O poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (Egito, 1876; Itália, 1944) incentivou artistas italianos do movimento futurista a lutarem em trincheiras infernais da primeira grande guerra mundial como um ato poético simbiótico à vida. Um desses futuristas mortos foi o talentoso escultor Umberto Boccioni (Itália, 1882; Itália, 1916), considerado por muitos críticos de arte o maior porta-voz do futurismo; morreu por uma queda de cavalo em exercícios militares perto da cidade de Verona. Já os dadaístas transmutaram atos poéticos em anarquias cotidianas sem qualquer função utilitária, como

uma diatribe mordaz ao capitalismo maquinal da burguesia europeia. Sem sentido, a caminhada pela cidade banal dos dadaístas partindo da igreja Saint-Julien-Le-Pauvre em uma tarde chuvosa, em 14 de abril de 1921, foi uma proposição de errância citadina que continua tendo ressonância em ação poética na atualidade.

> A partir dessa simples ação foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território. Foi nessa perspectiva que foram aprofundados três importantes momentos de passagens da história da arte – todos eles absolutamente conhecidos dos historiadores que tiveram como ponto de inflexão uma experiência ligada ao caminhar. Trata-se das passagens do Dadaísmo ao Surrealismo (1921-24), da Internacional Letrista à Internacional Situacionista (1956-57) e do Minimalismo à Land Art (1966-67). Analisando-se esses episódios, obtém-se uma história da cidade percorrida que vai da cidade banal do Dadá à cidade entrópica de Smithson, passando pela cidade inconsciente e onírica dos surrealistas e pela lúdica e nômade dos situacionistas. A que é descoberta pela errância dos artistas é uma cidade líquida, um líquido amniótico em que se formam espontaneamente os espaços de alhures, um arquipélago urbano a ser navegado indo à deriva. (Careri, 2013, p. 28)

Foi na cidade de Curitiba no início dos anos de 1990 que eu tive pela primeira vez a lúcida percepção de que Rogério Sganzerla decodificava a cidade de um modo especial a partir de caminhadas. Esse modo polissêmico de decodificação urbana sempre teve muito a ver com o seu trabalho fílmico ou de escrita. Visadas citadinas se transmutavam em linguagem viva inserida em seus filmes e textos. À época, estávamos em Curitiba para filmar um concerto do maestro e compositor Hans-Joachim Koellreuter (Alemanha, 1915; Brasil, 2005). A peça sonora se intitulava *Rôdo*, que em japonês significa “trabalho”. O concerto de Koellreuter aconteceu em um canteiro de obras de uma construção com jovens músicos, alunos do maestro tocando a partir de partituras escritas especialmente para instrumentos de trabalho em construção: britadeiras, serras

elétricas, esmerilhadeiras de chapas de ferro, diferentes marretas e uma série de outros instrumentos operados naquela obra em andamento. Lembro que Rogério e eu estávamos fascinados enquanto filmávamos aquele concerto experimental de arte sonora. Por várias décadas, Koellreuter foi mentor de muitos músicos brasileiros brilhantes de todas as vertentes. Um artista muito respeitado por seu trabalho pessoal, assim como no campo da educação. Ele mesmo, um andarilho do mundo, fugiu da Alemanha nazista por sua família apoiar incondicionalmente o partido Nacional Socialista de Hitler. Já era um jovem músico concertista de renome na Europa quando chegou de navio ao Brasil, em 1937, no dia em que Getúlio Vargas decretou o Estado Novo. Logo após desembarcar, como um ato de boas-vindas ao avesso, foi preso pela polícia política de Getúlio como se fosse uma espécie de espião nazista, ele que fugia justamente de um regime político nazifascista que habitava, inclusive, o núcleo de sua família. Depois de passar algum tempo na prisão, foi libertado e passou a trabalhar fazendo um pouco de tudo para sobreviver em São Paulo, até ser descoberto por uma família alemã que o conhecia da Europa por sua fama de concertista; desse modo, o maestro foi encaminhado ao universo da música no Brasil. Deu aulas no início dos anos de 1960 na Universidade da Bahia, em Salvador, e, através do Instituto Goethe no Brasil, trabalhou longos anos na Índia, no Japão e em outros lugares do mundo. Hans-Joachim Koellreuter foi o precursor do dodecafonismo neste país e o seu legado musical é de extrema riqueza. O nosso vídeo *Informação Koellreuter* foi terminado anos depois com o apoio da RioArte e condensa registros preciosos de imagens, sons e falas desse músico inventor e de seu notável concerto *Rôdo*.

Os três dias que passamos na gélida Curitiba trabalhando com o maestro, Rogério e eu fizemos longas caminhadas a esmo pelo centro da cidade em noites muito frias. Rogério "confidenciou" que, se eu quisesse conhecer a alma do povo de uma dada cidade, eu deveria me atentar aos nomes dos estabelecimentos comerciais, coisas do tipo: *Padaria do seu Farinha ou Lojas de Pneu – Látex*.

Nunca esqueci essa dica. Coisas de ordem banal, mas, em contexto atual, percebo em sua observação que essa decodificação de Sganzerla capturada em eventuais perambuladas citadinas está presente em diatribes e paródias em todo o corpo de sua obra e, em consonância com os seus amigos, Hélio Oiticica e o poeta Haroldo de Campos. Oiticica afirmou em entrevista ao jornalista Alfredo Herkenhoff em 1978:

> Haroldo de Campos tem um negócio de *Delirium Ambulatorium*, de andar pelas ruas e descobrir coisas em todos os lugares e decodificar, à maneira dele de decodificar a cidade de Nova Iorque, tem muita afinidade comigo, você entende? Então, isso me interessa muito, ele decodifica as coisas de uma maneira muito complexa inclusive. Então, a única coisa que eu faço é isso, decodificar as coisas o dia inteiro. (Oiticica, 1978, entrevista)

Fig. 5 - Olhos de Sganzerla. Foto: Marcos Bonisson (década de 1990)

Considerações finais

Sigo sinuoso em campo estranho dos vários sentidos avessos. "Toda experiência é composta de rupturas e capturas, arquivos e anarquivos de uma só vez" (Manning, 2019, p. 140). O *quase--cinema* de Hélio Oiticica pulsa em minha cabeça em diferentes intensidades. Não o *quase-cinema* das *Cosmococas*, mas o de *Neyrótika* (1973) ou *Helena Inventa Angela Maria* (1975). Oiticica foi um andarilho em todo lugar que viveu: Londres, Nova York, Rio etc. Não à toa, seus dois últimos projetos realizados de proposição coletiva – *Acontecimentos poético-urbanos* – eram processos de suas andanças. Os dois espaços da cidade escolhidos eram relacionais às suas perambulações pelo Rio de Janeiro: Kleemania no Caju, onde realizou o seu *Contra-bólide: devolver a terra à terra* (Caju, dezembro de 1979) e *Esquenta pro Carnaval* (Morro da Mangueira, janeiro de 1980) e eu estive presente nos dois *Acontecimentos* na condição de artista convidado.

Em cruzamento multidimensional, volto à Boca do Lixo, precisamente na intercessão das Ruas Vitória e Triunfo com Sganzerla e Oiticica na cabeça, as esquinas parecem se alongar em meu campo de visão como uma estranha dobradura de tempo-espaço em perspectiva distorcida, para muito além do além, mas o som da rua se mantém eletrificado como Jimi Hendrix, penso numa constelação improvável de artistas de outras galáxias, avatares siderais, cavalos de santo da linguagem de outras dimensões, falanges do supra sensorial que vieram nos encantar com segredos de quasar. Em instinto cinemático, olho para o bueiro sobre o asfalto que absorbe o denso chorume do bairro, em arrepio viro a cabeça para o céu que paira acima de mim e vejo o lusco-fusco que engole a cidade junto com suas dobras, cortes e camadas de tudo. Errabundos têm corações em desassossego, compulsão de digressão, pulsão de ressignificação e se deleitam em andar à toa. Um grito lancinante de alguém atravessa o ar que chama alguém do outro lado da esquina, uma imagem acústica ecoa e o tempo recomeça no espaço desatento do meu corpo. Assim, um passo de cada vez e o prazer de deambular reativam o meu percurso errante na Boca do Lixo.

Referências

Berg, S. (2010). *Zonk! Crash! Boom! Orson, Oswald, Noel e João na Saganzerlândia ou Tamanho não é documento ou Um Pouco de Loucura Previne Um Excesso de Tolice*. (Catálogo - Ocupação Rogério Sganzerla). Itaú Cultural.

Bonisson, M. (2002). Áudio entrevista de Hélio Oiticica concedida ao jornalista Alfredo Herkenhoff [1978] In M. Bonisson, *Héliophonia*, vídeo, 17 minutos.

Careri, F. (2013). *Walkscapes: o caminhar como prática estética*: Editora G. Gilli.

Didi-Huberman, G. (2018). *Remontagens do tempo sofrido*. Editora UFMG.

Ferreira, J. (2016). *Cinema de invenção*. Azougue Editorial.

Háraway, D. J. (2019). Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In T. Tadeu (Org. e Trad.) *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Autêntica Editora.

Lispector, C. (1948). *A cidade sitiada*. Editora A Noite.

Manning, E. (2019). O que as coisas fazem quando se moldam: O caminho do anarquivo. In Ribeiro, W. & Brione, H. (Orgs.). *Arte: novos modos de habitar/viver*. Editora Intermeios.

Nichols, C. (2007) *Rimbaud na África* (orelha do livro). Editora Nova Fronteira.

Pizzini, J. (2010) *Pré-Ocupação De um visionário* (Catálogo - Ocupação Rogério Sganzerla). Itaú Cultural.

Sganzerla, R. (2005). Texto Manifesto – Cinema fora da lei. In T*udo é Brasil* (Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária). Editora Letra D'água.

Sganzerla, R. (2001). *Por um cinema sem limite*. Azougue Editorial.